

## 17 | El bello desorden. De la armonía vitruviana al descubrimiento de lo caótico como fuente de la estética arquitectónica *The beautiful mess. From the Vitruvian harmony to the discovery of the chaotic as a source of architectural aesthetics* \_Carlos Santamarina-Macho

*Firmitas, utilitas y venustas.* Estos eran los tres sencillos principios que, según Vitruvio, sustentaban la arquitectura. Los presenta, de forma sucinta pero pretendidamente objetiva, en un párrafo de su *Libro I*, haciendo depender la seguridad o *firmitas* de las condiciones de la estructura y los materiales, la *utilitas* de la satisfacción adecuada de su función, y la *venustas* o belleza de la “adecuada proporción de sus partes [que] plasme la teoría de la simetría”<sup>1</sup>. A lo largo del resto de su obra, el autor desarrolla en su condición aplicada cada uno de estos valores<sup>2</sup> de la verdadera arquitectura, pero respecto a la *venustas* hace una excepción, introduciéndola como concepto arquitectónico de forma previa al resto, en el capítulo precedente de *De Architectura*, iniciando con ello un debate que llega hasta nuestros días, el de la identificación de los rasgos que permitirían producir esa deseada y necesaria belleza.

No cabe duda de que la satisfacción de los dos primeros principios, *firmitas* y *utilitas*, no solo puede ser verificada de forma plenamente imparcial, sino que se trata además de características que son propias e inseparables del propio hecho arquitectónico; esto es, es la propia arquitectura la que, a través de su configuración, resuelve las demandas funcionales y estáticas requeridas para que pueda ser considerada como tal. No ocurre lo mismo, sin embargo, con la belleza. Esta no solo remite a rasgos propios del objeto, sino también a un sujeto observador capaz de apreciar dicho valor y, por tanto, a un determinado tipo de relación, intermediada por factores sociales, culturales, históricos..., entre la realidad construida y aquellos que la contemplan. En las primeras interpretaciones del texto de Vitruvio que se realizaron durante la segunda mitad del siglo XV, momento en el que se distribuyen sus primeras ediciones impresas, este particular fue, de hecho, objeto de controversia, distanciando a aquellos que defendían una lectura humanista del texto y, por tanto, sujeta a reinterpretaciones, de los que, siguiendo el modelo de sus capítulos posteriores, entendían que incluso en lo relativo a la belleza *De Architectura* debía entenderse como un manual de construcción y, por tanto, ofrecer las pautas para una definición plenamente objetiva de los principios que este enunciaba.<sup>3</sup>

En cualquier caso, los arquitectos renacentistas apuntaron fundamentalmente hacia esta segunda opción, buscando mecanismos a través de los cuales reglar y ordenar la belleza, codificando esa Ordenación, Disposición, Eurtmia, Simetría, Ornamento y Distribución<sup>4</sup> a la que el propio Vitruvio remite como garantes de la *venustas*<sup>5</sup>, a través de tratados como el *Regola delli cinque ordini d' architettura* de Giacomo Barozzi de Vignola (1582) [1] cuyos ecos, en ocasiones reformulados, se extendieron hasta bien entrado el pasado siglo. Así, en las primeras décadas del siglo XX se publicarán en los Estados Unidos, por ejemplo, dos reinterpretaciones de estos dos tratados clásicos, destinados a su aplicación directa al diseño arquitectónico y urbano, *The American Vignola* y *The American Vitruvius. An Architects' Handbook of Urban Design*<sup>6</sup>, que recuperaban, en un contexto muy diferente a aquel que había dado lugar a los primitivos textos, la idea de que a través de ciertos principios ordenadores podría ser garantizada la calidad del resultado arquitectónico. Y todo ello a pesar de que desde el Renacimiento no han faltado voces que, frente al discurso de la belleza objetivable, han defendido que en la apreciación estética de la arquitectura debían intervenir factores que superaban a los estrictamente cuantificables.

### ¿Alternativa a la belleza o belleza alternativa?

Uno de los más interesantes acontecimientos que supusieron el cuestionamiento de este principio asentado de la belleza objetivable será el descubrimiento, ya en el siglo XV, de los grotescos romanos, unos elementos que enfatizaban la condición subjetiva del placer estético, y que a partir del siglo XVIII constituirán el soporte legitimador de la apreciación positiva de un amplio conjunto de manifestaciones artísticas que se alejaban voluntariamente de los criterios clásicos de equilibrio y simetría, incorporando ideas como las del caos y el desorden que serán relevantes en la redefinición del concepto de belleza en los siglos posteriores. No obstante, esta visión no reformula en sí misma “lo bello”, lo que produce no es sino una alternativa válida a lo tradicionalmente reconocido como tal, que funciona tanto gracias a su condición de antagonista

Resumen pág 17 | Bibliografía pág 27

Universidad de Valladolid.  
Arquitecto por la Universidad de Valladolid (2005), máster en Restauración Arquitectónica (2007) y doctor en Urbanística y Ordenación del Territorio (2016. Finalista de la 11ª Bienal de Tesis de Arquitectura Arquia). Sus trabajos de investigación, publicados en revistas nacionales e internacionales, han sido reconocidos con el Premio de Investigación de la BEAU. Actualmente compagina la docencia en el Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos con la actividad profesional vinculada a la planificación urbana y territorial.  
carlossantamarina.arq@gmail.com

#### Palabras clave

Vitruvio, *venustas*, belleza, orden, función, collage, fotografía  
Vitruvius, *venustas*, beauty, order, function, collage, photography

#### Método de financiación

Financiación propia

[1] La belleza arquitectónica ordenada y cuantificada por Giacomo Vignola. Fuente: (Vignola, G., Juglaris, T. y Locke, W. (Traductores), 1889: 68)

[2] Fotografía original de “Fountain” de Marcel Duchamp, realizada por Alfred Stieglitz, y publicada en 1917 en la revista *The Blind Man*. Fuente: (Norton, L., 1917)

- <sup>1</sup> VITRUVIO POLION, Marco. *Los diez libros de arquitectura*. Madrid: Alianza, 1995, p. 72.
- <sup>2</sup> El diccionario de la Real Academia Española incluye como primera acepción del término "grado de utilidad o aptitud de las cosas para satisfacer las necesidades o proporcionar bienestar o deleite", definición que remitiría directamente a los principios vitruvianos de *utilitas y venustas*.
- <sup>3</sup> Esta dualidad objetiva-subjetiva de los valores no resulta contradictoria con su significado y alcance, aunque sí ha sido el origen de encendidos debates a lo largo de la historia. Véase, por ejemplo DEWEY, John. *Teoría de la valorización: Un debate con el positivismo sobre la dicotomía de hechos y valores*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, S.L., 2008.
- <sup>4</sup> *Ordinatione, dispositione, eurythmia, symmetria, decore et distributione*.
- <sup>5</sup> VITRUVIO POLION, Marco. *Los diez libros de arquitectura*. Madrid: Alianza, 1995, p. 69-71.
- <sup>6</sup> Véanse WARE, William R. *The American Vitrola*. Scranton: International Textbook Company, 1902; y HEGEMANN, Werner; PEETS, Elbert. *The American Vitruvius. An Architectural Handbook of Urban Design*. New York: The Architectural Book Publishing Co., 1922.
- <sup>7</sup> Un rasgo que emparenta también con la idea de lo sublime. Véase BURKE, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Editorial Tecnos, S.L., 1997.
- <sup>8</sup> JACKSON, John Brinckerhoff. "Several american landscapes". ZUBE, Ervin H. *Landscape: selected writings of J.B. Jackson*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1970, p. 43.
- <sup>9</sup> NORTON, Louise. "The Richard Mutt Case", *The Blind Man* 2, May, 1917, pp. 4-6. El texto se refiere siempre al artista como Richard Mutt, el falso autor que firma el urinario, y pseudónimo con el que Duchamp presentó la obra.
- <sup>10</sup> La Society of Independent Artists de Nueva York había sido fundada por el propio Duchamp en 1916, y decía aceptar cualquier tipo de obra artística a cambio de una cuota económica. Duchamp renunció al cargo de director de la sociedad tras el rechazo de la obra.
- <sup>11</sup> El propio Stieglitz facilitará ya a partir de los años treinta la llegada de estas influencias a través de sus salas de exposiciones y los últimos números de la revista *Photo-Secession*.

como a la posibilidad de producir sensaciones opuestas a todo aquello que seguía rigiéndose por las reglas de la belleza armónica. <sup>7</sup>

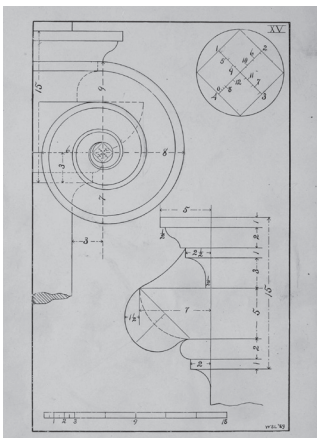
Sin embargo, lo revolucionario no está en esta producción de alternativas a la belleza, sino en la posibilidad de una redefinición integral del concepto mismo, entendido como un valor que, aunque resultado de mecanismos sociales y culturales, podría ser sustentado por argumentos que superasen la voluble e individualista condición de gusto, pero también a una belleza sustentada exclusivamente en la razón geométrica. Señalaba el intérprete del paisaje norteamericano John Brinckerhoff Jackson que cada época ve el mundo de una manera, y que cada sociedad desarrolla y descubre su propio concepto de belleza <sup>8</sup>. La definición de esta condición bella del desorden que se inicia con los grabados es, quizá, uno de los procesos más interesantes que han tenido lugar en la segunda mitad del siglo XX, y probablemente uno de los que de manera más relevante ha influido sobre la arquitectura y el urbanismo contemporáneos.

El debate en torno a la necesidad de un moderno concepto de la belleza comienza a aparecer a principios del pasado siglo, al ponerse en cuestión no solo su asociación unívoca con el objeto, transfiriendo plenamente la responsabilidad de la valoración al sujeto observador, sino también la existencia de unas reglas que, por sí mismas, garantizaran esta específica apreciación estética. La obra *The Fountain* de Marcel Duchamp es, sin duda, un referente ineludible en esta redefinición de lo bello, impulsando el señalado desplazamiento de los mecanismos de valoración desde la realidad material hacia el hombre, y permitiendo que la obra de arte no lo fuese ya por sus condiciones intrínsecas sino por la de objeto elegido. Cuando la revista *The Blind Man*, dirigida por el propio Duchamp, abordó la crítica a la propuesta, señaló que el artista "cogió un objeto de la vida cotidiana, lo situó de tal modo que su condición utilitaria desapareciera bajo un nuevo título y un punto de vista, creando un nuevo significado para el objeto" <sup>9</sup>. Este breve comentario condensa en realidad la respuesta a varias cuestiones, como también de forma múltiple y densa debe ser entendida la obra *The Fountain*. Porque el urinario convertido en arte a través del desplazamiento de la condición funcional del objeto es la obra de un ficticio Richard Mutt, pero la verdadera obra de Duchamp no es la material sino la acción, la pionera *performance* consistente en presentar ese objeto ordinario y anodino como arte, forzando su rechazo por parte de la *Society of Independent Artists* <sup>10</sup> y documentando el acto como forma de cuestionamiento de la propia realidad artística del momento.

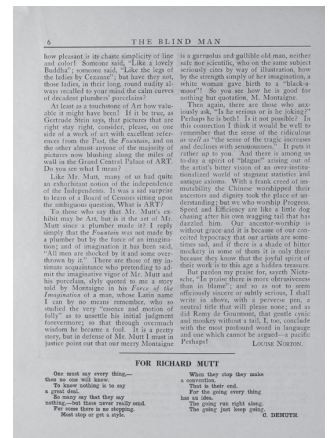
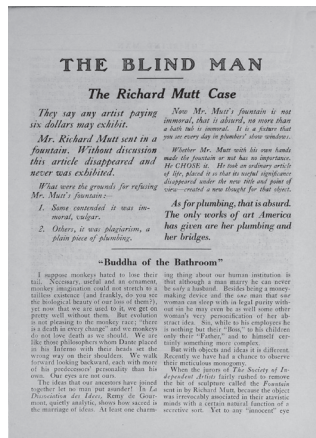
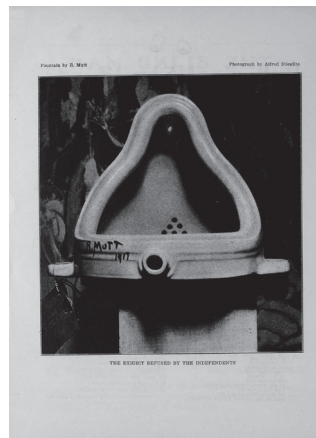
Pero hay una tercera obra, quizá la más trascendente, la fotografía del urinario [2] delante del cuadro *The Warriors* (1913) del alemán Marsden Hartley, tomada por Alfred Stieglitz, el más importante de los fotógrafos americanos del primer tercio del pasado siglo. La imagen no documenta únicamente la acción, sino que establece, como señalaba el texto, el punto de vista, la condición a través de la cual el observador podía apreciar una belleza oculta en el objeto, características todas ellas que, contradiciendo el estilo pictorialista defendido por el fotógrafo, anticipan algunos rasgos destacados de las corrientes fotográficas posteriores a la Primera Guerra Mundial, cuando autores como Edward Steichen o Paul Strand trasladan a este medio la influencia de las principales vanguardias artísticas europeas. <sup>11</sup>

La capacidad comunicativa de la representación fotográfica junto a la legitimación del *ready-made* como acción con valor artístico, ambas presentes por primera vez de manera conjunta y voluntaria en la obra de Duchamp, son dos factores sin los cuales no puede entenderse la redefinición moderna del concepto de belleza o, en otras palabras, la posibilidad de que

[1]



[2]





[3]

cualquier objeto seleccionado y observado del modo adecuado pueda ser considerado bello. Otro fotógrafo, muy influido por los trabajos de Strand <sup>12</sup>, apuntará directamente a esta cuestión dos décadas después, cuando se pregunte ya no si algo podría ser positivamente valorado a pesar de ser desagradable, sino si podrían considerarse legítimamente bellas las cosas que no habían sido, como aquella arquitectura reglada por la tratadística clásica, voluntaria y expresamente diseñadas para serlo <sup>13</sup>. Ese fotógrafo era Walker Evans, quien a través de una pequeña exposición titulada *Photographs of Nineteenth Century Houses* celebrada en 1933 en el MoMA, a la que dará continuidad en la célebre *American Photographs* de 1938 <sup>14</sup>, comienza a ofrecer una particular visión de la arquitectura y la ciudad norteamericana, crítica con el deterioro de la tradición pero que expresaba al mismo tiempo una admiración por aquellos signos de la época que eran la prueba de la existencia de esa belleza involuntaria, no planificada ni ordenada [3], y por ello no por todos reconocida como tal.

### El bello desorden

Los elementos individuales de aquellas arquitecturas y escenarios urbanos retratados por Walker Evans no eran armónicos ni simétricos en el sentido clásico, y su conjunto distaba también mucho de ser visualmente ordenado. Sin embargo, todo ello podía ser percibido como una unidad compleja, quizá no comprensible de manera sencilla pero no por ello menos atractiva. Ninguna de las partes que la componían, convencionales y ordinarias, tenía aisladamente suficiente valor para captar la atención del observador, pero el agregado de individuales formaba un *collage* <sup>15</sup> involuntario que constituía la esencia de los lugares retratados, aquello que hacía posible su comprensión y asimilación. Su belleza no estaba sustentada en la pureza ni en el rigor geométrico, sino en una nueva y formalmente inapreciable regla que era la ausencia de reglas. La arquitectura y la ciudad eran una amalgama caótica de realidades con características materiales y orígenes diversos, pero cuyo orden y sentido podía ser introducido, al igual que sucedía con *The Fountain*, al ser capturado por la imagen y establecerse el conveniente punto de vista.

El reconocimiento explícito por parte de Walker Evans de esta condición de belleza asociada al caos, presente en una visión de la ciudad formada por la yuxtaposición de fragmentos, llegará en 1962. Ese año publica en la revista *FORTUNE* un artículo con el provocador título de "*When "Downtown" was a beautiful mess*" ["Cuando el centro urbano era un bello desorden"] [4], en el que recupera un conjunto de postales urbanas de principios del siglo XX para poner en evidencia el conflicto existente entre la fealdad que presentaban algunas arquitecturas y elementos urbanos cuando eran apreciadas de forma autónoma, y la belleza de su agregado cuando era capaz de formalizar un contexto comprensible, quizá no desde la perspectiva estrictamente formal pero sí desde su remisión a un determinado marco cultural



[4]

o social. Señalaba así que "uno puede penetrar [a través de las imágenes] en esos edificios extraordinariamente feos que eran, además, resaltados con buenos mármoles y caobas y latones. (...) La arquitectura es, simplemente, indescriptible", o que "el enredo de postes telefónicos y cables" <sup>16</sup> no hacía sino reforzar la condición caótica del espacio urbano. Pero, a pesar de todo ello, defendía que el conjunto, el *Downtown*, podía ser entendido como bello. La apreciación del fotógrafo, aunque lo niegue, no estaba exenta de un cierto sentimiento nostálgico, de admiración hacia un pasado perdido o alterado, ante un ambiente que, afirma, estaba desapareciendo pero aún podía ser experimentado en esas calles de Pittsburgh o Denver que aún conservaban aquellos feos edificios bauxartianos de la primera década del siglo. Feas arquitecturas que, irónicamente, habían sido producidas en muchos casos siguiendo estrictamente los criterios de belleza formal presentados en tratados como *The American Vignola* o *The American Vitruvius*.

Esta interpretación formal del caos anticipa, de algún modo, las lecturas de la ciudad y la arquitectura que surgirán en la década posterior a través de los libros-manifiesto de Robert Venturi y Denise Scott Brown, del *Collage City* de Colin Rowe y Fred Koetter <sup>17</sup>, o de las experiencias construidas mayoritariamente enmarcables dentro de eso que denominamos arquitectura postmoderna <sup>18</sup>. Será Robert Venturi quien, en *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, teorice tempranamente acerca de este tipo de percepción del desorden urbano y afirme que "la yuxtaposición de elementos de mala reputación que parecen caóticos expresan un tipo integrante de vitalidad y validez y también logran una aproximación inesperada a la unidad" <sup>19</sup>. Venturi insiste en que esta interpretación no sería posible sin "el cambio de escala y de contexto" que ofrecía la imagen fotográfica, capaz de establecer una distancia conceptual entre la realidad y la representación. Una apreciación que, sin embargo, parece diluirse en sus trabajos sobre Las Vegas y su irónica formulación de una nueva propuesta estética sobre la idea de lo feo y ordinario <sup>20</sup>.

Paradójicamente, la justificación de la belleza del desorden que ofrece Venturi difiere de la de Evans en el sentido puesto al que cabría esperar de sus respectivos ámbitos de conocimiento. La propuesta del arquitecto posee un sustrato eminentemente visual y, por supuesto, simbólico, que se alimenta de la crítica a un libro publicado por el también arquitecto Peter Blake, *God's Own Junkyard, the planned deterioration of America's landscape*, quien denunciaba expresamente la fealdad de la caótica arquitectura y urbanismo de posguerra, manifestando al mismo tiempo un claro escepticismo respecto a la posibilidad de regular una belleza y un orden capaces de "devolver a América a la comunidad de las naciones civilizadas" <sup>21</sup>. Aunque la solución para Blake pasaba por el cambio social y cultural, y no por la vuelta a los criterios de la armonía clásica, el problema que mostraba era esencialmente compositivo. Y era precisamente

<sup>12</sup> Y con una relación artística y personalmente conflictiva con Stieglitz, en cuyo trasfondo, sin embargo, existe más proximidad de la aparentemente visible. Véase BOCHNER, Jay. "The Sign of Stieglitz, the Art of Evans", *History of Photography*, 32 (1), 2008, p. 42-50.

<sup>13</sup> AGEE, James; EVANS, Walker. *Elogios ahora a hombres famosos*. Barcelona: Editorial Planeta, S.A., 2008, p. 224.

<sup>14</sup> EVANS, Walker; KIRSTEIN, Lincoln. *American photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012.

<sup>15</sup> Para una aproximación al *collage* en la arquitectura, véase DE MOLINA, Santiago. *Collage y arquitectura. La forma intrusa en la construcción del proyecto moderno*. Sevilla: Recolectores Urbanos Editorial, 2014.

<sup>16</sup> EVANS, Walker. "When 'Downtown' Was a Beautiful Mess", *FORTUNE* n° 65, January 1962, pp.100-106.

<sup>17</sup> ROWE, Colin y Fred KOETTER. *Collage city*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1978.

<sup>18</sup> JENCKS, Charles. *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 1981.

<sup>19</sup> VENTURI, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 2003, p. 167.

<sup>20</sup> Véanse STADLER, Hilar, et al. "Las Vegas Studio: Images from the Archive of Robert Venturi and Denise Scott Brown". Zurich: Scheidegger and Spiess, 2008. y VENTURI, Robert, et al. *Aprendiendo de Las Vegas: El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.L., 2008.

<sup>21</sup> BLAKE, Peter. *God's Own Junkyard. The planned deterioration of America's landscape*. New York/Chicago/San Francisco: Holt, Rinehart and Winston, 1964, p. 8.

[3] Walker Evans, "New Orleans downtown street. Louisiana" (1935). Fuente: Library of Congress, Prints & Photographs Division, FSA/OWI Collection, LC-USF342-001292-A

[4] El bello caos urbano de Walker Evans. Fuente: (Evans, W., 1962: 100-1)



[5a]

su afán clasificatorio de los problemas formales lo que ofrecía involuntariamente la posibilidad de convertir aquel caos en algo atractivo en sí mismo [5], lo que es inteligentemente utilizado en la experiencia de Las Vegas. Venturi no dudará por ello en criticar este posicionamiento, señalando que era justamente la elección por parte de Blake de ejemplos “extremadamente malos del paisaje de la calle” <sup>22</sup> no solo lo que tornaba menos eficaz su discurso, sino también lo que habilitaba la reinterpretación positiva de aquellas arquitecturas y espacios urbanos banales.

La apreciación positiva del desorden y el fragmento por parte de Walker Evans, como en cierto modo también la de Colin Rowe, nace, por el contrario, de un análisis cultural y no tanto visual, del reconocimiento de su origen vinculado a una determinada realidad social, y a la respuesta arquitectónica y urbana a unas necesidades contextuales. Lo que Evans apreciaba de las representaciones del *Downtown* no era su caos, sino la capacidad de aquella materialidad

<sup>22</sup> VENTURI, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 2003, p. 84.

<sup>23</sup> AGEE, James; EVANS, Walker. *Elogios ahora a hombres famosos*. Barcelona: Editorial Planeta, S.A., 2008, p. 224.

<sup>24</sup> *Redneck* es la denominación que desde finales del siglo XIX se da a las poblaciones agrícolas pobres del sur de los Estados Unidos, y cuyas connotaciones, positivas y negativas, han ido alternándose a lo largo del pasado siglo. Véase GOAD, Jim. *Manifiesto Redneck*. Barcelona: Dirty Works, 2017.

<sup>25</sup> VITRUVIO POLIION, Marco. *Los diez libros de arquitectura*. Madrid: Alianza, 1995, p. 72.

[5] Una de las comparaciones a doble página de espacios urbanos que incluía Peter Blake en *God's Own Junkyard*. a. San Lake City, Utah (Fotografía de Rondal Partridge), b. Beacon Hill, Boston (Fotografía de Clemens Kalisher). Fuente: (Blake, P., 1964: 42-43)

[6] John Margolies, “Front Street” (1977). Fuente: Library of Congress, Prints & Photographs Division, LC-DIG-mrg-05126

aparentemente incoherente para establecer las bases de lo que iba a ser la América comercial de los años sesenta. La belleza, para Evans, no se encontraba en el desorden como expresión formal finalista, sino que el desorden era únicamente la manifestación más visible de la adecuada satisfacción de una serie de requerimientos propios de la arquitectura. En cierto modo, lo que está afirmando es que la belleza no solo no existe como rasgo independiente, sino que además únicamente puede hacerse presente a través del favorable cumplimiento de otros principios arquitectónicos. Pero Evans, al igual que otros autores de la época, va un paso más allá, y elige cuál de estos principios es fundamental para alcanzar la condición de belleza, identificando, frente a otras opciones, lo bello con lo funcional, con la correcta expresión de la *utilitas*.

### La belleza de la función. Hallando la *venustas* en la *utilitas*

Cuando Walker Evans planteaba su pregunta acerca de qué cosas podían ser calificadas como bellas, en realidad estaba ofreciendo simultáneamente una respuesta particular a la cuestión. Para él, lo verdaderamente bello no se encontraba en el resultado de una acción conscientemente orientada a producir belleza, sino en aquellas cosas, resultado de “instintos y necesidades”, surgidas gracias al “azar y la falta de intención”<sup>23</sup>. Es cierto que Evans afirmaba esto dentro de un contexto que fomentó la valoración de las expresiones materiales de una determinada cultura y modo de vida, de aquella formada por los que durante largo tiempo habían sido despectivamente denominados *rednecks* pero que en plena depresión americana estaban siendo indulgentemente contemplados como la salvaguarda de la autenticidad americana. Sin embargo, en el origen de esa belleza involuntaria, como en la de los *downtowns* de las grandes ciudades, hay un elemento común, la necesidad, la respuesta a través de unas estructuras materiales concretas a una determinada función. O quizá con mayor precisión deberíamos decir que atiende a la consecución de un determinado fin, con independencia de que este se encuentre vinculado directa o indirectamente a lo que convencionalmente entendemos en arquitectura como “uso”.

Esta interpretación de una utilidad que no nace del destino a un determinado uso ya estaba presente, aunque tímidamente expuesta, en *De Architectura*. Cuando Vitruvio se refiere a la *utilitas* señala la necesidad de atender a una adecuada “distribución” –*oeconomia*–, concepto que no era entendido entonces exclusivamente en el sentido funcional actual, como edificios que se levantan “de acuerdo con el uso al que van destinados, con los propietarios, con su nivel económico o con la dignidad de los inquilinos”<sup>25</sup>. En esa *utilitas* estarían, ciertamente, los aspectos puramente pragmáticos de la arquitectura, pero también su condición representativa y simbólica –“una distribución adecuada a la personalidad de cada uno de los inquilinos de las viviendas”–, o incluso podría entenderse que engloba el principio clásico de *firmitas* cuando Vitruvio remite a la economía del diseño y la materialidad arquitectónica, o a la adecuación a los recursos razonablemente disponibles. Esta última condición, que en cierto modo supedita la consecución de la belleza a la racionalidad arquitectónica, constituye la base sobre la que Evans acuñaría la idea de “lo vernáculo” [6], concepto con amplio desarrollo en los discursos de la posmodernidad norteamericana. La belleza deja, a través de esta reflexión, de ser una construcción estética esencialmente visual para hallarse en la eficiente satisfacción de una necesidad, no tanto en la forma como en la consecución de un fin. Y así lo feo, lo desordenado, lo caótico, podría entenderse como bello siempre que seamos capaces de comprender las razones, utilitarias, que le ha llevado a ser como es.

[5b]



[6]



“Las mejores [construcciones] son aquellas en las que el trabajador encuentra la forma más eficiente, la mejor posición para asumir el desempeño de una tarea, y solo entonces pasa a ser también lo más hermoso” afirmaba David Plowden <sup>26</sup>, otro reconocido fotógrafo del medio oeste americano, pensamiento que puede conectarse con el de autores como John Brinkerhoff Jackson y su defensa del paisaje vernáculo, o con la idea de una arquitectura sin arquitectos de Bernard Rudofsky. <sup>27</sup>

La valoración estética de lo vernáculo en un nuevo sentido funcional y no conectado estrictamente con la tradición material, y el reconocimiento y aceptación de una ausencia de belleza formal suplida por una presupuesta autenticidad, es un rasgo distintivo de su interpretación contemporánea. Su condición heterogénea y caótica no es por ello tanto un aspecto negativo como una expresión de sus orígenes asociados, como arquitectura y ciudad, al producto agregado de las acciones cotidianas de sus habitantes y usuarios, versión actualizada de la adecuada “distribución” defendida siglos atrás por Vitruvio. La legitimación como bello de ese desorden popular, y en cierto modo también de una arquitectura y urbanismo *bricoleur* <sup>28</sup>, es la consecuencia inevitable de este reconocimiento de la primacía del espacio concebido para ser utilizado sobre aquel que lo ha sido para ser simplemente admirado a través de los sentidos, argumento que ha tenido también su reflejo en algunas reflexiones específicas sobre la arquitectura contemporánea. Aunque en su origen no es sino el resultado de una elección, razonada, realizada por un conjunto de autores para comprender unas realidades materiales específicas.

### Arquitecturas del desorden

Señalaba Robert Venturi que una de las causas de que la arquitectura fuera necesariamente compleja y contradictoria era el propio imperativo de atender a “los tradicionales principios vitruvianos de comodidad, solidez y belleza”, para continuar indicando que son precisamente estos rasgos los que confieren al hecho arquitectónico tanto su validez como, sobre todo, su vitalidad <sup>29</sup>. Es en este último rasgo de la arquitectura y la ciudad, su carácter vivo, como soporte de actividades pero también como realidad material mutable y adaptable a lo largo del tiempo, donde tanto él como décadas antes Walker Evans, encontraban la belleza, o en un sentido quizá más preciso, el placer de lo arquitectónico. Un deleite que no venía de lo ordenado y controlado objetivamente sino, precisamente, del inevitablemente caótico resultado de una impredecible concurrencia, no exenta de conflictos, de las necesidades, anhelos, recursos y habilidades de la sociedad que entra en contacto con esa arquitectura y, sobre todo, de los individuos que la integran.

No debemos caer, no obstante, a partir de este presupuesto del valor de la acción de los individuos sobre la arquitectura, en la tentación de legitimar de forma acrítica el resultado de cualquiera de estas intervenciones, pues corremos el riesgo tanto de destruir materialmente la arquitectura como incluso de distorsionar irreversiblemente el objetivo de su proyectación. El arquitecto no debería renunciar a su capacidad de contribuir, aunque sea a través de actos mínimos, a la construcción material de un mundo mejor, y para ello los principios clásicos de *firmitas, utilitas y venustas*, actualizados y reinterpretados, pueden seguir siendo tan válidos hoy como en el momento de su formulación. Sin embargo, no puede obviarse que esa arquitectura desordenada producto de la yuxtaposición de individualidades cotidianas es no solo la expresión más directa, pura y no condicionada de la construcción del hábitat por parte del hombre, sino también la única que, en algunos casos, llega a resolver lo que la arquitectura más formal ha sido incapaz de abordar.

Deberíamos ser por ello capaces de hacer que nuestra arquitectura pudiese asumir e integrar de algún modo ese inevitable efecto del paso del tiempo y los usuarios sin perder su propia identidad. No faltan ejemplos de propuestas que han tratado de abordar esta problemática, proponiendo soluciones en las que lo arquitectónico expresamente proyectado se ha convertido, voluntaria o involuntariamente, en solo un soporte estructural y funcional mínimo sobre el que la sociedad interviene con un amplio grado de libertad. Podemos incluir entre ellas desde algunos de los modelos teóricos presentados por Yona Friedman <sup>30</sup> hasta experiencias prácticas cercanas como las de La Tabacalera o Campo de la Cebada en Madrid, pasando por formulaciones proyectuales como las viviendas incrementales de Alejandro Aravena <sup>31</sup>.

Lo interesante de estas propuestas no está tanto en los modelos como en el aprendizaje que puede extraerse de su desarrollo, de sus loables aciertos y de sus inevitables fracasos. Porque, como recientemente señalaba Richard Sennet <sup>32</sup>, en este tipo de actuaciones en las que, de

<sup>26</sup> PLOWDEN, David. *Commonplace*. New York: Sunrise Books, 1974, pp. 19-20.

<sup>27</sup> Todos ellos son también, como los escritos de Robert Venturi, reflexiones críticas hacia los presupuestos de la modernidad arquitectónica. Véase HOROWITZ, Helen Lefkowitz. “J. B. Jackson as a Critic of Modern Architecture”, *The Geographical Review*, 88 (4), 1998, pp. 465-473.

<sup>28</sup> Véase LEVI-STRAUSS, Claude. *El pensamiento salvaje*. Mexico D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1997.

<sup>29</sup> VENTURI, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 2003, p. 25. En el original inglés, la *utilitas* es traducida como “commodity”. También el término *venustas* es interpretado por Robert Venturi de modo diferente al habitual “belleza” en lengua castellana, como “*delight*”, lo que refuerza la interpretación de dicho principio como una condición no intrínseca a la arquitectura sino al acto de su contemplación y experiencia.

<sup>30</sup> Véanse FRIEDMAN, Yona. *La arquitectura móvil*. Barcelona: Editorial Poseidon, S.L., 1978, y FRIEDMAN, Yona. *Pro Domo*. Barcelona: ACTAR, 2006.

<sup>31</sup> ARAVENA MORI, Alejandro; IACOBELLI, Andrés. *Elemental: incremental housing and participatory design manual = manual de vivienda incremental y diseño participativo*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2016.

<sup>32</sup> SENNET, Richard. *Construir y habitar. Ética para la ciudad*. Barcelona: Editorial Anagrama S.A., 2019.

[7] Viviendas incrementales de Quinta Monroy, en Iquique. Proyecto de Alejandro Aravena, autoconstruido por sus habitantes y el tiempo. Fuente: Map Data ©2016 Google

algún modo, se renuncia a la prefiguración de un orden y se deposita una confianza plena en la consistencia y coherencia del agregado de acciones individuales posteriores, basándose en cierta medida en esa idea de que lo bello y correcto puede surgir directamente de la adecuada satisfacción de unas necesidades, existe un claro riesgo de que el propio proceso se torne destructivo, particularmente con la propia arquitectura. Y señala expresamente el caso de la Quinta Monroy en Iquique (Chile), de Alejandro Aravena [7], a la que califica como un “éxito sociológico” que se ha tornado en un “desastre arquitectónico”.

No puede negarse en cualquier caso que estas arquitecturas informales y caóticas despiertan nuestra atención e incluso que su contemplación nos provoca un irracional deleite. Afirmar que este desorden es bello en el sentido clásico del término supone sin embargo un salto cualitativo que no parece fácil de justificar cuando su análisis objetivo nos indica precisamente lo contrario. Pero, de algún modo, poseen una diferente belleza, asociada a una componente social y cultural, a la aparición de un cierto grado de rebeldía y al afán de superación de las limitaciones que podría darnos algunas pautas para producir una mejor arquitectura.

Frente a la belleza impertérrita de arquitecturas materialmente precisas y armónicas pero en ocasiones condenadas a un uso marginal, estas otras reclaman la belleza de su condición de espacios vividos y vitales. Esta debería probablemente ser la verdadera esencia de toda buena arquitectura, y aquello que la dote de auténtico valor. Porque respecto a su condición formal siempre podremos, como hizo Marcel Duchamp exactamente hace un siglo con un simple y ordinario urinario, encontrar el mecanismo y punto de vista que nos permita su reconocimiento como obra de arte.

[7]





## 17 | El bello desorden. De la armonía vitruviana al descubrimiento de lo caótico como fuente de la estética arquitectónica \_Carlos Santamarina-Macho

La belleza es, desde la tradición clásica, una de las partes esenciales de la buena arquitectura, pero al mismo tiempo una de las más esquivas y difíciles de definir. Frente a cuestiones como la solidez o la funcionalidad, objetivamente evaluables, lo bello parece escapar a cualquier pretensión de comprensión unívoca, apelando a la subjetividad del observador y a la relación de este tanto con el hecho arquitectónico como con su propio contexto cultural.

A lo largo de la historia han sido varios los intentos de acotar ese concepto de belleza arquitectónica. Este texto aborda algunas de las aportaciones, fundamentalmente americanas, que durante el siglo XX quisieron identificar la belleza en unos rasgos que, de acuerdo a la más consolidada tradición formal, deberían estar desprovistos de ella: la ausencia de orden y armonía. Unas aportaciones que, al contrario que otros intentos de legitimación del desorden mediante su asociación a determinados cánones estéticos, como lo sublime, lo grotesco o lo feo, trataron de redefinir el propio concepto cultural de belleza. Y, al hacerlo, reconectaron este valor no solo con el resto de principios de la tradición clásica –firmeza, utilidad–, sino también con algunos de los retos de la arquitectura actual.

## 17 | The beautiful mess. From the Vitruvian harmony to the discovery of the chaotic as a source of architectural aesthetics \_Carlos Santamarina-Macho

The beauty is, from the classical tradition, one of the essential components of the good architecture, but at the same time one of the most elusive and difficult to be defined. Faced with objectively evaluable issues such as solidity or functionality, the beauty escapes from any pretension of being univocal understood and it seems to appeal to the subjectivity of the observer, their relationship with the architectural fact and their own cultural context.

There have been several attempts to limit that concept of architectural beauty throughout history. This paper addresses some of the contributions that during the 20th century wanted to identify beauty in features that, according to the most classical formal tradition, should be devoid of it: the absence of order and harmony. These, unlike other attempts to legitimize disorder through its association with certain aesthetic canons such as the sublime, the grotesque or the ugly, tried to redefine the cultural concept of beauty itself. And in doing so, they not only reconnected this value with the other principles of the classical tradition –durability, utility–, but as well with some of the challenges that contemporary architecture has to face

## 17 | El bello desorden. De la armonía vitruviana al descubrimiento de lo caótico como fuente de la estética arquitectónica \_Carlos Santamarina-Macho

AGEE, James; EVANS, Walker. *Elogjemos ahora a hombres famosos*. Barcelona: Editorial Planeta, S.A., 2008. Publicado originalmente en 1941.

ARAVENA MORI, Alejandro; IACOBELLI, Andrés. *Elemental: incremental housing and participatory design manual = manual de vivienda incremental y diseño participativo*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2016.

BLAKE, Peter. *God's Own Junkyard. The planned deterioration of America's landscape*. New York/Chicago/San Francisco: Holt, Rinehart and Winston, 1964.

BOCHNER, Jay. "The Sign of Stieglitz, the Art of Evans", *History of Photography*, nº 32 (1), 2008.

BURKE, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Editorial Tecnos, S.L., 1997. Publicado originalmente en 1757.

DE MOLINA, Santiago. *Collage y arquitectura. La forma intrusa en la construcción del proyecto moderno*. Sevilla: Recolectores Urbanos Editorial, 2014.

DEWEY, John. *Teoría de la valorización: Un debate con el positivismo sobre la dicotomía de hechos y valores*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, S.L., 2008.

EVANS, Walker. "When "Downtown" Was a Beautiful Mess", *FORTUNE* nº 65, January 1962.

EVANS, Walker; KIRSTEIN Lincoln. *American photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012. Publicado originalmente en 1938.

FRIEDMAN, Yona. *La arquitectura móvil*. Barcelona: Editorial Poseidon, S.L., 1978.

FRIEDMAN, Yona. *Pro Domo*. Barcelona: ACTAR, 2006.

GARCÍA-HUIDOBRO, Fernando; TORRES TORRITI, Diego; TUGAS, Nicolás. *El tiempo construye! : el proyecto experimental de vivienda (PREVI) de Lima: génesis y desenlace = Time builds! : the experimental housing project (PREVI), Lima : genesis and outcome*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.

GOAD, Jim. *Manifiesto Redneck*. Barcelona: Dirty Works, 2017.

HEGEMANN, Werner; PEETS, Elbert. *The American Vitruvius. An Architects' Handbook of Urban Design*. New York: The Architectural Book Publishing Co., 1922.

HOROWITZ, Helen Lefkowitz. "J. B. Jackson as a Critic of Modern Architecture", *The Geographical Review*, nº 88 (4), 1998.

JACKSON, John Brinckerhoff. "Several american landscapes". ZUBE, Ervin H. *Landscape: selected writings of J.B. Jackson*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1970.

JACKSON, John Brinckerhoff. *Discovering the vernacular landscape*. New Haven: Yale University Press, 1984.

JENCKS, Charles. *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 1981. Publicado originalmente en 1977.

LEVI-STRAUSS, Claude. *El pensamiento salvaje*. Mexico D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1997.

NORTON, Louise. "The Richard Mutt Case", *The Blind Man* nº 2, May 1917.

PLOWDEN, David. *Commonplace*. New York: Sunrise Books, 1974.

ROWE, Colin; KOETTER, Fred. *Collage city*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1978.

RUDOFISKY, Bernard. *Architecture without architects: a short introduction to non-pedigreed architecture*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1987. Publicado originalmente en 1964.

STADLER, Hilar; STIERLI, Martino; FISCHLI, Peter. *Las Vegas Studio: Images from the Archive of Robert Venturi and Denise Scott Brown*. Zurich: Scheidegger and Spiess, 2008.

SENNET, Richard. *Construir y habitar. Ética para la ciudad*. Barcelona: Editorial Anagrama S.A., 2019

VENTURI, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 2003. Publicado originalmente en 1966.

VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise; IZENOUR, Steven. *Aprendiendo de Las Vegas: El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.L., 2008. Publicado originalmente en 1977.

VIGNOLA, Giacomo Barozzi de. *Regola dell'cinque ordini d'architettura*. Venetia: Presso Francesco Ziletti, 1582.

VIGNOLA, Giacomo Barozzi de. Tommaso JUGLARIS (Trad.) y Warren LOCKE (Trad.). *The Five Orders of Architecture*. Massachusetts: Norwood Press, 1889.

VITRUVIO POLION, Marco. *Los diez libros de arquitectura*. Madrid: Alianza, 1995.

WARE, William R. *The American Vignola*. Scranton: International Textbook Company, 1902.